

Myroslav Slaboshpytskiy: o cinema surdo como teoria e prática criadora

*Halayne Czmola*¹
*Kelly Priscilla Lódodo Cezar*²

Myroslav Slaboshpytskiy: deaf cinema as theory and creative practice

Myroslav Slaboshpytskiy: el cine sordo como teoría y práctica creativa

Resumo

Este artigo objetiva analisar três obras cinematográficas do ucraniano Myroslav Slaboshpytskiy, *Diagnosis* (2009), *Deafness* (2010) e *The Tribe* (2014), correlacionando-as ao cinema surdo. A pesquisa é de natureza bibliográfica com base na teoria dos cineastas (AUMONT, 2004), do cinema surdo (BUBNIAK, 2016), dos estudos culturais e nos estudos linguísticos das línguas de sinais. Os resultados demonstram que Slaboshpytskiy desenvolve um processo de criação cinematográfica em direção à construção de uma nova forma de retratar a surdez no cinema contemporâneo, indo ao encontro da teoria socioantropológica da linguagem, defendida pela cultura surda. Conclui-se que essas obras podem ser utilizadas para reflexão sobre a cultura surda, seus artefatos culturais e linguísticos e podem ser fonte de teoria e prática criadora.

Palavras-chave: *Cinema surdo; Cultura surda; Teoria dos cineastas; Linguagens.*

1 Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e formada em Produção de Áudio e Vídeo pelo Instituto Federal do Paraná (IFPR). Acadêmica do curso de Comunicação Institucional pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: hczmola@gmail.com

2 Pós-doutora pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Doutora pelo Programa de Linguística e Língua Portuguesa da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP-FCL/Araraquara). Professora adjunta da Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: kellylodo@ufpr.br

Abstract

This paper aims to analyze three cinematographic works of the Ukrainian filmmaker Myroslav Slaboshpytskiy, *Diagnosis* (2009), *Deafness* (2010) e *The Tribe* (2014), correlating them to Deaf cinema. Thus, we have adopted a bibliographic approach to this research, covering filmmaker's theory (AUMONT, 2004), Deaf cinema theory (BUBNIAK, 2016), cultural studies and linguistic studies of sign languages. The results demonstrate that Slaboshpytskiy develops his cinematographic creation process towards a new perspective of deafness on contemporary cinema that meets the socio-anthropological language theory as proposed by Deaf cultural studies. From this analysis, we conclude that these movies can base analyses on Deaf culture and its cultural and linguistic artifacts, providing for theorization and creative practice.

Keywords: *Deaf cinema; Deaf culture; Filmmaker's theory; Language.*

Resumen

Este artículo analiza tres obras cinematográficas del cineasta ucraniano Myroslav Slaboshpytskiy, *Diagnosis* (2009), *Deafness* (2010) e *The Tribe* (2014), correlacionándolas con el cine sordo. Adoptamos un enfoque bibliográfico en esta investigación, que abarca la teoría del cineasta (AUMONT, 2004), la teoría del cine sordo (BUBNIAK, 2016), los estudios culturales y los estudios lingüísticos de las lenguas de signos. Los resultados demuestran que Slaboshpytskiy desarrolla su proceso de creación cinematográfica hacia una nueva perspectiva de sordera en el cine contemporáneo que cumple con la teoría del lenguaje socioantropológico propuesta por los estudios culturales sordos. Concluimos que estas películas pueden basar los análisis en la cultura sorda y sus artefactos culturales y lingüísticos, proporcionando teorización y práctica creativa.

Palabras clave: *Cine sordo; Cultura sorda; Teoría del cineasta; Idioma.*

Introdução: o cineasta como teórico e o ato criador

Este artigo tem por objetivo analisar as obras cinematográficas *Diagnosis* (2009), *Deafness* (2010) e *The Tribe* (2014), do cineasta ucraniano Myroslav Slaboshpytskiy³, correlacionando-as ao cinema surdo. O estudo consiste em uma análise descritiva e teórica, motivada pelos resultados de pesquisas anteriores sobre o gênero cinema⁴, em especial, o cinema mudo⁵.

De acordo com Czmola e Cezar (2018), o estudo com o gênero cinema na área da surdez justifica-se pelo fato de os alunos surdos passarem a ter contato com narrativas que explanam situações reais ou fictícias, apresentadas na linguagem audiovisual, auxiliando na aprendizagem de forma multidisciplinar, além de irem ao encontro das características e particularidades estruturais das línguas sinalizadas. Essas considerações foram reforçadas em Czmola e Cezar (2019a, 2019b), ao discorrerem sobre a linguagem cinematográfica e as línguas de sinais, promovendo um paralelo entre a cultura surda e o gênero cinema como artefato cultural. Para tanto, as autoras relacionaram o cinema mudo com a comunidade surda, com vistas a observar a resistência surda diante de uma sociedade majoritariamente ouvinte, que adotou o audismo como parâmetro⁶.

3 Myroslav Mykhailovych Slaboshpytskiy (Мирослав Михайлович Слабошпицький) nasceu em 1974, na Ucrânia. Formou-se na Universidade Nacional de Teatro, Cinema e TV, na cidade de Kyiv, com foco em direção para cinema e TV. Trabalhou como repórter, roteirista para TV e publicou uma série de histórias, tendo ganhado o prêmio da Competição de Roteiros da Ucrânia Coroação da Palavra no ano de 2000. Trabalhou no *Dovzhenko Film Studio* e no *Lenfilm Studios* em São Petersburgo. Desde 2000, é membro da Associação Ucraniana de Cinematografia, tendo sido vice-presidente da Associação de Jovens Cineastas da Ucrânia. Sua estreia foi com o curta-metragem *The Intsydent*. Competiu em 25 festivais em 17 países. Sua segunda produção foi *Diagnosis*, indicado para o prêmio Urso de Ouro.

4 Estudos esses provenientes das discussões do projeto de pesquisa institucional *Gêneros textuais e o ensino para surdos*, que gerou uma linha de investigação sobre *Surdez, Cinema e Educação* liderada pela acadêmica Halyne Czmola, na Universidade Federal do Paraná (UFPR), e orientada pela pesquisadora Kelly Cezar.

5 Torna-se importante destacar que o cinema mudo remete a um momento histórico do cinema cuja principal característica era não ter sincronia entre as imagens e os sons. Além disso, não há no elenco e nem na direção participantes surdos (surdo-mudo). No que tange ao cinema surdo, remete à época contemporânea, em que há sincronia entre imagens e sons, bem como elenco e temas da cultura surda (visão socioantropológica da linguagem).

6 O audismo é visto tendo como base a “noção de que uma pessoa é superior com base em sua capacidade de ouvir ou se comportar da maneira daqueles que ouvem” (BAUMAN, 2008 apud BUBNIAK, 2016, p. 388).

Os resultados das análises sobre o cinema surdo demonstraram que as produções levam ao empoderamento do universo surdo e, assim, trazem possibilidades pedagógicas, mostrando que essas produções culturais são repletas de intencionalidades. O uso de filmes, de acordo com as autoras, além de entreter, também educa. Assim, a discussão dessa temática dentro e fora do contexto escolar mostra que o cinema mudo pode ser um recurso educacional multidisciplinar, que permite um novo olhar para o contexto escolar bilíngue para surdos.

Para a presente investigação, optamos por uma pesquisa de natureza bibliográfica com base na teoria dos cineastas (AUMONT, 2004), do cinema surdo (BUBNIAK, 2016), dos estudos culturais (em sua amplitude multidisciplinar) e nos estudos linguísticos das línguas de sinais (CZMOLA; CEZAR, 2018, 2019a, 2019b). A escolha das obras deu-se em função de suas temáticas envolverem a cultura surda, bem como do destaque que as obras cinematográficas do cineasta ucraniano vem alcançando, em especial, as selecionadas para a presente análise: o curta-metragem *Deafness* foi indicado ao Urso de Ouro; o longa-metragem *The Tribe*, além de receber uma concessão do *Hubert Bals Fund*, de *Rotterdam Film Festival*, para sua criação, venceu o prêmio *Nespresso da Semaine de la Critique*. Já o curta-metragem *Diagnosis* (2009), foi acrescentado nesta investigação devido ao fato de acreditarmos que os elementos da estética da criação cinematográfica ficavam mais evidentes e se aproximavam do cinema surdo, contribuindo para uma melhor compreensão sobre a teoria do cineasta.

Dessa maneira, os resultados desta pesquisa auxiliam a compreensão da produção artística do cineasta investigado dentro de um contexto sociocultural, promovendo a reflexão sobre os fatores que intervêm nas produções selecionadas. Em um sentido mais amplo, este estudo busca observar como a postura audiovisual do cineasta Slaboshpytskiy dialoga com a comunidade surda, no “rompimento” dos estereótipos erguidos pelo cinema fonocêntrico acerca

desses sujeitos e, usualmente, retratados em diversos filmes, com base em uma visão teórica pós-fonocêntrica (BUBNIAK, 2016).

Breve histórico sobre cinema e surdez: o que é o cinema surdo?

Ao abordarmos o gênero cinema na área da surdez, tomamos como ponto de partida que uma obra cinematográfica tem como finalidade entreter, sem desconsiderar que toda obra fílmica carrega um discurso que “é estruturado linguisticamente e, ao mesmo tempo, só faz e constrói sentido(s) em movimento” (PAULA, 2013, p. 242). Assim, o cinema, como arte do movimento e do artifício, fornece elementos pertinentes para se estabelecer como produto dialógico e polifônico (BAKTHIN, 2000). Deste modo, compreendendo o filme como discurso, produção dialógica e polifônica da intencionalidade cinematográfica⁷, salienta-se que ele “faz mais do que entreter, oferece posições de sujeitos, mobiliza desejos, influencia-nos inconscientemente e ajuda a construir o cenário da cultura americana” (GIROUX, 2001, p. 585)⁸. Isso se dá devido ao cinema estar imbricado em relações de poder materiais e simbólicas, sendo, também, um texto cultural atrativo.

Nessa linha de pensamento, o cineasta seria o sujeito que está inserido em tal dinâmica de criação. Logo, com base em Graça, Baggio e Penafria (2015, p. 23), acreditamos que “todo o cineasta desenvolve ideias e conceitos sobre o seu fazer artístico e sobre as suas obras”. Antes de examinar a teoria dos cineastas e, em especial, a do diretor Myroslav Slaboshpytskiy, é preciso refletir sobre a criação nesta área de conhecimento. De uma forma sucinta, compreendemos que o ato criativo cinematográfico se compõe a partir da contação de histórias em blocos de movimento/duração, que recebem características próprias de seus criadores e espaços (DELEUZE, 1987/1999).

7 Referimo-nos à polifonia fílmica, levando em consideração a multiplicidade de vozes (atuação dos diferentes sujeitos que compõem/constróem o filme), que apresentam trajetórias e ideologias distintas.

8 Tradução livre de: “films does more than entertain, it offers up subject positions, mobilizes desires, influences us unconsciously, and helps to construct the landscape of American culture”.

Outro fator importante na análise do cinema surdo refere-se aos aspectos que intervêm nos atos perceptivos durante o processo de produção artística, uma vez que, para os surdos, a percepção visual é mais evidente, por utilizarem uma língua visual-espacial. Para melhor compreendermos esses fatores, recorreremos ao estudo de Zielinsky (1997), que elencou de uma forma bem didática outros seis grandes fatores: (1) experiências passadas; (2) interferências do núcleo familiar; (3) interferência da formação escolar; (4) hábitos perceptuais; (5) tradição plástica; (6) cultura local e circundante.

Com base nesses conceitos, passamos ao exame do cinema surdo, seguindo a visão de Agamben (2018) no que tange à importância de observar o cinema como gesto e não propriamente como imagem. Esta forma de conceber direciona a reflexão para as origens do cinema, o desejo de registrar e manter o real palpável e durável aos olhos, bem como o desejo de captar não unicamente uma imagem do real, mas o seu movimento. Desse modo, pode-se pensar que o cinema teve como desejo propulsor fazer com que o movimento do real fosse registrado, trabalhado, perpetuado e explorado. Neste aspecto, podemos citar os filmes de Eadweard Muybridge. Além da preocupação com a imagem do real em movimento, há também a necessidade de se pensar sobre as narrativas, histórias que se busca retratar nas cenas do cotidiano e até mesmo histórias ensaiadas, construídas e atuadas.

A corporalidade e a valorização da expressão facial, do movimento e do gesto são elementos importantes da cultura surda, que constituem sua identidade e grande parte da estrutura linguística das línguas sinalizadas. Com isso, no período do cinema mudo – devido à supervalorização das expressões corporais e faciais necessárias para contar as histórias, que se desejava retratar nas telas -, foi possível uma maior integração dos surdos ao público, bem como às próprias produções. Charlie Chaplin contribuiu, nesse momento, principalmente pela amizade que tinha com Granville Redmond, amigo surdo que ensinou alguns sinais a ele, tendo atuado em muitos de seus filmes. Um dos

mais divulgados exemplos desses momentos em que Chaplin utiliza a língua de sinais americana é no filme *A Dog's Life* (1918), sinalizando “criança” e “bebê” (BUBNIAK, 2016).

Com o passar do tempo e os avanços nos Estudos Surdos, foi possível refletir sobre como o cinema produz conhecimento, fixa identidades e instaura sentidos sobre os sujeitos e, no caso específico, sobre os surdos (THOMA, 2002). Por muito tempo, os filmes retratavam surdos incapazes, inferiores ou na perspectiva da falta/eficiência, o que pode ser verificado no filme *Children of a Lesser God* (1986), no qual a personagem surda, Sarah, sempre precisa da ajuda do personagem John para que ele fale/oralize o que ela está pensando ou fazendo, mesmo que ela se comunique pela língua de sinais. O filme intensifica os debates do *ouvir-se-falar*, fazendo referência a diversas formas de preconceito como o fonocentrismo⁹, o oralismo¹⁰ e o audismo.

É fundamental entender que o cinema surdo não é mudo, pois consiste em uma vertente do cinema que auxilia no processo de questionar e de construir novas narrativas que abordam ou não as temáticas e histórias surdas, mas que “possuem surdos na equipe técnica ou que seja encenado por surdos; isto contribui para se formar com melhor consistência um pensamento de alteridade surda, e na análise crítica dessas representações” (CZMOLA; CEZAR, 2019a, p. 299).

Historicamente a nomenclatura *cinema surdo* começou a ser usada a partir do ano 2000, ganhando grande circulação e “representando uma nova relação com a linguagem, expressão estética e política de uma minoria linguística” (CZMOLA; TINTE; CORDEIRO, 2020, p. 117). Dessa forma, Czmola e Cezar (2019b), com base na visão de sujeito surdo¹¹, justificam que essa nomencla-

9 Entende-se por fonocentrismo a “prioridade da voz e da fala, da voz presente a si, (pré) conceito da metafísica ocidental ou ao sistema do ‘ouvir-se-falar’” (SANTIAGO, 1976, p. 42).

10 Rosa (2013, p. 9) define oralismo como o método que defende que “os surdos deveriam falar e se comportar como ouvintes” para serem inseridos socialmente.

11 Define-se “sujeito surdo” como indivíduo pertencente a um grupo que faz uso da língua de sinais e, de forma concomitante, insere-se na Cultura Surda, onde as identidades surdas são definidas. Entende-se como Cultura Surda as formas do próprio sujeito surdo de entender o mundo, por meio de percepções visuais, abrangendo, além da língua, questões como ideias e crenças, por exemplo (STROBEL, 2008).

tura é mais condizente com os estudos culturais, estudos surdos e linguísticos defendidos por essa comunidade, concluindo que essa forma de pensar abre caminho para novos debates sobre poder, língua, identidade, representação, alteridade e para novas experiências não fonocêntricas ou verbocêntricas.

Escolhas e recortes

Para analisar as principais obras cinematográficas do cineasta ucraniano Myroslav Slaboshpytskiy, correlacionando-as ao cinema surdo, estabelecemos uma relação entre as seguintes teorias: a teoria dos cineastas (AUMONT, 2004), do cinema surdo (BUBNIAK, 2016, 2017), dos estudos culturais – em sua amplitude multidisciplinar (HALL, 2002; SÁ, 2006) – e os estudos linguísticos das línguas de sinais (CZMOLA; CEZAR, 2018, 2019a, 2019b).

A escolha do tema na área da surdez deve-se ao fato de as línguas de sinais – depois de muitos conceitos, preceitos e preconceitos – virem ganhando força nos estudos linguísticos e conquistando espaços jamais ocupados nas sociedades humanas. Aceitar, valorizar, reconhecer, respeitar os discursos inclusivos tem contribuído para que as línguas de sinais não se tornem restritas à comunidade surda, mas alcancem, também, os ouvintes que desejam aprender e conhecê-las como qualquer outra língua (NASCIMENTO, 2009).

No que tange à metodologia específica da teoria dos cineastas, trabalhamos com os três critérios necessários para considerar se um cineasta está apto a ser estudado, indicadas por Aumont (2004): (1) a coerência das relações entre considerações verbais e a obra, para evitar a frouxidão; (2) a novidade, alinhada à necessidade da originalidade, sendo esse um critério inevitável; (3) a pertinência, aquilo que concerne ao assunto. Dessa forma, debruçamo-nos sobre o percurso audiovisual do artista ucraniano e analisamos cada critério, a fim de verificar a adequação ao estudo.

No que tange à coerência, as obras de Slaboshpytskiy propõem reflexões teóricas que transcendem o individual, abrindo o debate acerca das concepções

ideológicas e culturais, sobre perspectivas que muitas vezes são representadas em obras cinematográficas com visões de senso comum. O cineasta apresenta uma nova ótica para essas situações e esses sujeitos que usualmente não recebem a presença e o empoderamento que seria desejável em uma sociedade crítica. Quanto à novidade, a produção fílmica do artista representa uma inovação na narrativa, ao propor obras que rompem com o cinema verbocêntrico, problematizado anteriormente por Michel Chion (2011). Ao mesmo tempo, oferece uma perspectiva pós-fonocêntrica (BUBNIAK, 2016), ao optar por trabalhar com um filme que não traz diálogos (DX¹²), no sentido de vocalização, e sim diálogos em língua de sinais ucraniana. Referindo-se ao critério da pertinência, a constituição da filmografia de Slaboshpytskiy tem importância e adequação ao movimento contemporâneo dos estudos culturais, caracterizando-se por uma dimensão multidisciplinar – “configuram espaços alternativos de atuação para fazer frente às tradições elitistas que persistem exaltando uma distinção hierárquica entre alta cultura e cultura de massas” (COSTA et al., 2003, p. 37).

Como o enfoque do trabalho recai sobre o cineasta ucraniano, será necessário restringirmos a análise acerca da teoria dos cineastas unicamente à figura de Slaboshpytskiy, mesmo compreendendo como cineasta todo aquele que contribui de forma relevante para a criação cinematográfica e considerando que, por trás de toda obra cinematográfica, há vários sujeitos responsáveis pelo processo artístico e execução do filme.

O cinema na perspectiva de Myroslav Slaboshpytskiy

Slaboshpytskiy apresenta uma filmografia com atuação principal de diretor e de roteirista, no entanto, também se apresenta como produtor e ator, em especial, na edição de seus primeiros filmes. O quadro 1 permite visualizar a produção cinematográfica de forma cronológica, contendo informações sobre: duração, ano de estreia e a função do cineasta na produção.

12 A sigla DX é utilizada para o vocábulo diálogo, principalmente no período de pós-produção de som.

Quadro 1 – Produção Filmográfica Cronológica de Myroslav Slaboshpytskiy.

ANO	TÍTULO	ORIGINAL	TIPO	FUNÇÃO
1995	The Guard	Сторож	Curta-metragem	Ator
2006	The Incident	Жах	Curta-metragem	Diretor e produtor
2009	Diagnosis	Діагноз	Curta-metragem	Diretor, roteirista, produtor e editor
2010	Deafness	Глухота	Curta-metragem	Diretor e roteirista
2012	Nuclear Waste	Ядерні відход	Curta-metragem	Diretor e roteirista
2012	Goodbye!	Україно	Curta-metragem	Diretor
2014	The Tribe	Плем'я	Longa-metragem	Diretor, roteirista e produtor

Fonte: Elaborado pelas autoras (2019).

No entanto, cabe destacar que, neste estudo, selecionamos, inicialmente, duas produções do cineasta, devido ao fato de se relacionarem com a matriz teórica dos Estudos Surdos e, por sua vez, do movimento do cinema surdo, sendo eles: *Deafness* (2010) e *The Tribe* (2014). No decorrer do estudo, foi necessária a inclusão do curta-metragem *Diagnosis* (2009), por apresentar elementos da estética de criação de Slaboshpytskiy, que julgamos mais evidentes e fáceis de serem ilustrados/identificados.

Os filmes *Deafness*, *The Tribe* e *Diagnosis*

O curta metragem *Deafness* (2010) é a primeira obra registrada pelo diretor que se aproxima da temática surdez, funcionando quase como uma primeira tentativa e primeira experimentação de Slaboshpytskiy em direção ao cinema surdo. O filme retrata a vida de um garoto surdo, enquadrado pela polícia, e fica conhecido por proporcionar uma experiência em tempo real da vida de um jovem surdo. *The Tribe* (2014) é a oportunidade de Slaboshpytskiy aprofundar e explorar cada vez mais o cinema surdo, abordando diversos problemas sociais que rondam os adolescentes, independentemente de serem surdos ou ouvintes. O filme conta a história de Sergey, um jovem recém-matriculado em uma escola para surdos que ingressa em uma gangue, desencadeando diversas consequências, a partir do momento em que se envolve com

uma garota chamada Anna. Por sua vez, o curta-metragem *Diagnosis* (2009) retrata a história de uma garota grávida chamada Tanya, namorada de um entregador de drogas, que se envolve em um ataque às milícias.

O filme *Diagnosis* (2009) inicia com a imagem em plano conjunto (PC¹³). Essa é uma característica fundante da estética do cineasta investigado. No caso específico, retrata o ambiente por segundo e, após alguns momentos, uma moça grávida rompe a ambientação, ao atravessar uma cerca com dificuldade, contando com a ajuda do companheiro. Diferente dos outros dois filmes, conta com diálogos em língua ucraniana, mas legendados em inglês. Todos os detalhes são importantes, uma vez que foi o único filme em que o cineasta atuou como diretor, roteirista, produtor e editor. A câmera fica fixa durante aproximadamente um minuto, enquanto os personagens se aproximam. Dessa forma, permite-nos refletir sobre quem são esses sujeitos. Como se observa nas cenas, a obra conta com a presença policial, outra característica que surge, a partir desse filme, nos demais materiais criados por Slaboshpytskiy. Com a aparição dos policiais e toda a confusão causada, conforme demonstra a sucessão de imagens 1 e 2, a personagem grávida acaba caindo, rolando e sendo levada a um hospital.

Imagens 1 e 2 – Momento de tumulto no filme *Diagnosis*, provocado pela aparição da polícia, que culmina no acidente da protagonista.



Fonte: Slaboshpytskiy (2009).

Essas informações também são retratadas em *long shot*, colocando o espectador em uma posição de observador distante, que consegue captar o ocorrido

13 “Apresenta a personagem, grupo de pessoas no cenário, permite reconhecer os atores e a movimentação de cena. Tem função descritiva e narrativa” (SIRINO, 2007, p. 116).

de uma visão mais aberta, atentando para os detalhes da composição filmica, muito mais abrangente do que o recurso usualmente empregado de *closes*. Porém, este filme, na perspectiva de produção total de Slaboshpytskiy, é um dos únicos que conta com uma maior presença de planos americanos (PA¹⁴). Na perspectiva estética do trato com a imagem, outra característica das obras do cineasta é a câmera distante, frequentemente separada dos personagens por alguns objetos ou até mesmo paredes. Nossa visão da cena e da atuação dos personagens se torna possível pela observação por detrás de vidros. Outro exemplo desta opção de composição é uma das cenas iniciais do filme *The Tribe* (2014): a comemoração no internato, que conseguimos acompanhar unicamente pela presença das portas de vidro – a câmera está separada dos personagens por praticamente um cômodo inteiro.

Imagens 3 e 4 – Momentos do filme *Diagnosis* e *The Tribe* sendo retratados através de vidros e/ou paredes. Ambos são cenas de apreensão psicológica para os personagens.



Fonte: Slaboshpytskiy (2009, 2014).

Como observado nas Imagens 3 e 4, a composição cinematográfica transposta pela direção de fotografia trabalha com os ambientes para o processo criador da identidade e da estética filmica. No filme *Diagnosis* (2009) – imagem 3 – acompanhamos Petya vendo seu filho, ambos separados também pelo vidro. A importância dada aos enquadramentos e suas simetrias é destaque na estética do cineasta ucraniano, determinando o equilíbrio e a organização das imagens. No caso do filme *Deafness* (2010), essa opção é verificada, mas, ao invés de vidros como possibilidade de abertura, a distância entre os perso-

14 “No Plano Americano, o personagem é enquadrado do joelho para cima, originado dos filmes de *western* americanos, era usado para mostrar o coldre do revólver na cintura dos *cowboys*” (MOREIRA, 2011, p. 37). O “plano privilegia a ação da personagem em relação ao cenário” (SIRINO, 2007, p. 116), bem como sua expressão facial e corporal.

nagens e a câmera observadora é feita por um portão. Essas paredes, vidros, janelas, portas e portões são instrumentos mediadores de ambientação que ultrapassam sua situação de mantenedores da construção cenográfica, para participarem ativamente da subjetividade fílmica. Dessa forma, conclui-se que a estética adotada acaba por fazer um jogo imagético entre as noções de campo¹⁵, contracampo¹⁶ e fora de campo, reforçando as raízes do espaço fílmico e das relações de porção espacial contidas no interior do quadro (enquadramento).

Há relação entre a personagem grávida do filme *Diagnosis* (2009) e a personagem grávida em *The Tribe* (2014), já que ambas, ao sofrerem um forte abalo emocional, recorrem ao contato com a água. Em *Diagnosis* (2009), após ter sofrido o acidente e não estar com seu filho, a personagem vai até a torneira e encontra na água a relação de pureza, conforme evidenciam as imagens 5, 6 e 7; logo depois, acaba descobrindo que tanto seu filho quanto ela são portadores do *Human Immunodeficiency Virus* (HIV/AIDS). No caso de *The Tribe* (2014), a personagem, ao descobrir que está grávida, vai até a torneira para encontrar na água alguma clareza de pensamento (imagens 8, 9 e 10), antes de decidir fazer um aborto, deixando para trás, nos dois casos, a torneira aberta com água jorrando. A sequência de *frames* retirados dos filmes contribui para o entendimento do contato das personagens com o espaço.

Imagens 5, 6 e 7 – A protagonista do filme *Diagnosis* procurando refúgio na água.



Fonte: Slaboshpytskiy (2009).

15 O campo é o espaço focalizado pela câmera; naturalmente, a largura e a profundidade do espaço dependem do tipo de lente usada.

16 Contracampo é uma sucessão de tomadas ou planos mostrando ora um ora outro interlocutor de um diálogo.

Imagens 8, 9 e 10 – A personagem do filme *The Tribe* procurando refúgio na água.



Fonte: Slaboshpytskiy (2014).

Os movimentos de câmera contam com a predominância de *travelling*¹⁷, mas em sua maioria a câmera é fixa, não havendo muita ação de plano ou contra-plano, apenas o jogo de movimentação de uma única câmera pelo espaço de criação cinematográfico. Os planos com longas durações possibilitam ao espectador, além da posição de aceitar os acontecimentos de forma estanque, ter a oportunidade de digeri-los, de refletir sobre eles, sobre as ações dos personagens, sobre seus sentimentos, suas visões de mundo, conciliando a todo momento o sentimento individual ao social.

No que se refere à criação, Slaboshpytskiy trata da violência e da política, bem como processos de modelagem da vida coletiva. Alguns estudos da *University College London* têm atribuído ao cineasta a característica de produtor de filmes que trabalham e alternam entre “filme de arte erótico e brutal” (KEMP, 2016, p. 132)¹⁸.

Nos filmes *Deafness* (2010) e *The Tribe* (2014), a questão da surdez é trabalhada. Ambos não contam com diálogos em língua ucraniana, mas estão repletos de gestos, termo que aqui usamos como ponte entre a língua de sinais e a própria linguagem cinematográfica. Como apontado por Agamben (2008), o cinema surge de uma crise no movimento dos corpos, levando em conta a perspectiva de que o gesto, como comunicabilidade humana, é captado pelo cinema. Nesse caminho, o estilo de criação cinematográfica de Slaboshpytskiy seria uma alternativa de cinema do puro gesto (BUBNIAK; SANTOS, 2017), que representaria uma libertação do controle. No entanto, nos questionamos: que controle seria esse? Um controle sobre o corpo e sobre a surdez, que foi durante muito tempo

17 “Movimento que desloca a câmera em qualquer direção. O *travelling* pode ser feito com a CAM na mão, com CAM fixa em veículos, ou qualquer objeto móvel. E ainda, faz-se o *travelling* através do carro que em inglês é *dolly*. O movimento filmico é quando a CAM se movimenta em relação à ação das personagens” (SIRINO, 2007, p. 116).

18 Tradução livre de: “erotic and brutal art-film”.

imposto aos sujeitos surdos. Podemos refletir sobre isso levando em consideração a questão da biopolítica, na visão de Foucault (2010, p. 82): “o corpo é uma realidade biopolítica”.

O curta-metragem *Deafness* (2010) é uma primeira aproximação cinematográfica do diretor com essa perspectiva. A câmera na mão mantém a estética comentada: os planos gerais e abertos, a distância da dimensão da cena, a presença de sujeitos que se comunicam em língua de sinais e a violência. Nesse filme, um policial (que sabe língua de sinais) procura por um sujeito e acaba por acompanhá-lo até o carro. Após uma conversa, sufoca-o e depois o liberta. Não há legendas, os 10 minutos e 45 segundos são a primeira imersão na língua de sinais que Slaboshpytskiy fornece ao público em plano sequencial.

Com seu primeiro longa-metragem (*The Tribe*), o cineasta oferece 2 horas e 25 minutos de uma completa imersão na narrativa audiovisual em língua de sinais, o que o caracteriza como um filme pós-fonocêntrico, não se prendendo à voz como elemento fundante da composição sonora. Cabe ressaltar que tanto esse filme quanto o curta-metragem *Deafness* (2010) compreendem o que denominamos cinema surdo. No entanto, torna-se relevante salientar que essa denominação não pode ser confundida com a ausência de som ou impossibilidade de fala. O cinema surdo é um cinema pós-fonocêntrico (BUBNIAK, 2016), logo, não é um cinema silencioso. Ele retira o centralismo da fala para outros elementos que compõem o universo sonoro, como os sons ambiente (BG¹⁹, BGF²⁰), os sons dos objetos (FY²¹) e demais efeitos de som (HF²², SF²³), trazendo conseqüente valorização e reconhecimento para a língua de sinais.

19 Sigla que significa: “[...] som ambiente de determinada cena, sempre denso e contínuo, sem eventos sonoros pontuais que possam se destacar” (OPOLSKI, 2013, p. 39).

20 BGF: “São sons isolados e específicos que exercem a função de situar o espectador em determinada sequência” (OPOLSKI, 2013, p. 41).

21 FY, sigla para *foley*. A prática de reproduzir os sons da cena em sincronismo com a imagem (OPOLSKI, 2013, p. 18). Dividida em PP, FS e CL.

22 HF, sigla para *hard-effects*. Alguns exemplos mais comuns “[...] são os carros, aviões, motos ou qualquer outro veículo utilizado na cena, máquinas, armas, tiros, explosões ou qualquer outro elemento visível ao espectador que não possa ser feito em *foley*” (RODRIGUES; MORAES, 2014, p. 110).

23 SF, sigla para *sound effects*. “[...] são sons que se baseiam em um conceito diferenciado dos demais efeitos sonoros pois não estão relacionados a nenhum elemento visível no filme, [...] tendo como objetivo básico reforçar a dramaticidade da cena e causar um impacto emocional ainda mais forte no espectador” (RODRIGUES; MORAES, 2014, p. 110).

The Tribe (2014) é um filme composto integralmente por atores surdos e, mesmo enquadrando-se no movimento do cinema surdo e sendo em língua de sinais, não é um filme sobre surdez. Cruz (2017) assinala que não é porque os sujeitos surdos aparecem em um filme que este precisa trabalhar com a temática de exclusão, de perda, de falta, de superação e demais assuntos que usualmente compõem as flutuações das representações da surdez no cinema. Em conformidade com a estudiosa, o próprio cineasta salienta, em uma entrevista concedida à *Folha de São Paulo* em 2015, que “não é um longa sobre ou para surdos” (CRUZ, 2017).

O cineasta compreende seu processo criativo, as percepções das experiências passadas, a interferência da formação escolar e da cultura local circundante, fatores esses que podem ser apontados como aspectos que contribuíram para a sua prática criadora, bem como para sua tradição plástica. Assim, “a proposta do filme surge da própria experiência de Myroslav Slaboshpytskiy, que enquanto jovem estudava em uma escola ao lado de um internato para surdos” (CZMOLA; CEZAR, 2018, p. 278). Czmola e Cezar (2018) acreditam que esse fator ontológico explica essa temática não só em *The Tribe* (2014), mas também em *Deafness* (2010). Com olhar mais específico para a cena da briga no banheiro do longa-metragem, o diretor explica que era exatamente nos banheiros onde ocorriam suas brigas no tempo de colégio.

Seguindo ainda essa linha de pensamento – perspectiva das experiências pessoais auxiliando no processo de criação –, em entrevista para o *Grand Prix Nespresso* (2014), o cineasta comentou que o filme *The Tribe* (2014), dentre muitas coisas, é também:

[...] uma metáfora dos jogos de poder do estado ucraniano. Também tenho experiências em relatar crimes nos anos 90, quando as guerras entre gangues estavam ocorrendo em toda a URSS. Já vi muitas coisas que não quero mais ver, mas não consigo excluí-las

da minha memória, e elas se tornaram parte do filme.
(SLABOSHPYTSKIY, 2014, p. 4)²⁴

Complementa dizendo ser uma espécie de homenagem ao cinema mudo e conclui que desde suas experiências no colégio, aproximadamente 20 anos se passaram, até que tivesse a oportunidade de realizar o curta-metragem *Deafness* (2010). Mesmo com baixo orçamento e tendo sido gravado com uma *Canon Mark II*, o filme foi feito com pessoas surdas e conseguiu criar e colocar as experiências mais marcantes em prática. Com esse desejo de homenagear o cinema mudo, Slaboshpytskiy buscou refletir sobre o que se havia produzido até que retomasse algumas das características deste movimento e optou por não seguir uma estilização desse cinema de origem.

Para o cineasta, o objetivo era “fazer um filme mudo contemporâneo e realista que fosse facilmente compreendido sem o uso de palavras. [...] existem filmes em que os atores permanecem em silêncio quase o tempo todo” (SLABOSHPYTSKIY, 2014, p. 6)²⁵. O cineasta parte do conceito de que:

[...] os surdos não se comunicam apenas com as mãos. Eles fazem isso com todo o corpo. Esse processo pode cativar qualquer pessoa, mesmo que você não entenda a linguagem de sinais. Além disso, nos filmes mudos, os atores também não eram silenciosos; eles se comunicavam ativamente, usando peças teatrais muito expressivas e linguagem corporal. Eles foram capazes de transmitir emoções e sentimentos sem falar uma linha de texto. (SLABOSHPYTSKIY, 2014, p. 6)²⁶

24 Tradução livre de: “Le film est aussi une métaphore des jeux de pouvoir de l’Etat Ukrainien. J’ai aussi une expérience de reporter en rubrique criminalité, dans les années 90, quand des guerres de gangs se déployaient dans toute l’URSS. J’ai vu beaucoup de choses que je n’ai plus envie de voir, mais je ne peux pas les rayer de ma mémoire, et elles sont devenues partie intégrante du film”.

25 Tradução livre de “Pour moi, l’objectif était de faire un film muet contemporain et réaliste, qu’on comprendrait facilement sans qu’il soit fait usage de mots. [...] il y a des films dans lesquels les acteurs gardent le silence pratiquement tout le temps”.

26 Tradução livre de “Vous l’avez sans doute noté, les personnes sourdes ne communiquent pas seulement avec leurs mains. Elles le font avec tout leur corps. Ce processus peut captiver n’importe qui, même si on ne comprend pas la langue des signes. D’ailleurs, dans les films muets, les acteurs n’étaient pas non plus silencieux; ils communiquaient activement, grâce à un jeu de scène et un langage corporel très expressifs. Ils étaient capables de transmettre une émotion et des sentiments sans prononcer une ligne de texte”.

Os personagens que se articulam na narrativa deste longa-metragem são retratados de maneira realista, operando sempre com um imediatismo da ação, o que se percebe nas longas cenas em ambientações orgânicas, que se articulam ao desenrolar da trama, justamente com a possível finalidade de compor e arquitetar uma atmosfera no campo do real. Isto pode ser observado na cena do filme *The Tribe* (2014), em que a personagem decide realizar o aborto conforme demonstra a sequência de *frames* disponíveis nas imagens 11, 12 e 13. A cena tem duração de aproximadamente sete minutos, o plano longo, ainda em plano aberto, oferece a sensação de se estar realmente presente, assistindo ao procedimento juntamente com a personagem, quase como se dividíssemos o mesmo ambiente.

Imagens 11, 12 e 13 – Plano Sequência do filme *The Tribe*, em que a personagem realiza um aborto clandestino.



Fonte: Slaboshpytskiy (2014).

Ainda no que se refere aos personagens, são considerados seres complexos, uma vez que fogem a estereótipos, ao representar sujeitos humanos surdos, que erram e aprendem. Esses estereótipos sobre o sujeito surdo são fruto da visão patológica da surdez²⁷. Tal visão vai ao encontro dos resultados das análises de Silveira (2009, p. 184), que examinou os filmes *O martírio do silêncio* (1952) e *Palavras do Silêncio* (1996), os quais abordam a surdez, e concluiu que “o desfecho dos dois filmes é semelhante, com as duas personagens surdas oralizando, como se fosse essa a melhor cena ou espetáculo, que faz as pessoas (ouvintes) ficarem emocionadas”.

No campo acadêmico, seguindo essa linha de pensamento, Thoma (2002, p. 124), em sua tese de doutorado, ao analisar a obra *Children of a Lesser God*

²⁷ Esta visão está ligada ao Oralismo, que tem por objetivo a reabilitação da fala, ligada à “medicalização da surdez”, como definido por Sánchez (1999), excluindo-se o uso da língua de sinais e corrigindo o que era tido como anormal.

(1986), diz que “o mundo sonoro é explicado para Sarah (personagem) e para outros alunos e alunas da escola internato por Leeds, cujo propósito é a correção da anormalidade surda”. Isso caracteriza ainda mais a visão do surdo. O silêncio, no que se refere à fala/oralização, não significa a falta de língua, mas sim, a compreensão da língua como o mais completo e difundido sistema de expressão, formado por signos que exprimem ideias e possuem ordem própria (SAUSSURE, 1974).

Quando um filme opera com a falta de centralidade na voz falada ou com a ausência de oralização, no senso comum, entende-se que o filme trabalha com o silêncio. De certo modo, o silêncio está presente, mas não em totalidade, visto que, na maioria dos filmes do cinema surdo, há a presença de som. Porém, a centralidade da comunicação foi transposta do vococentrismo²⁸ para outros elementos, sejam eles as demais camadas sonoras ou a utilização maior de recursos viso-espaciais, como a própria língua de sinais. Este é o caso dos filmes propostos por Slaboshpytskiy, o que faz com que sua pertinência e contribuição para a teoria do cinema sejam nítidas, ainda mais se adicionarmos que a importância do discurso dos cineastas sobre a sua própria obra ou sobre o cinema se intensifica na possibilidade de confronto com outros discursos (PENAFRIA; SANTOS; PICCININI, 2015), ou seja, o confronto de Slaboshpytskiy e suas obras com as obras cinematográficas usualmente produzidas sobre a surdez até então. Essa forma de contar as histórias provoca no público novas formas de se atentar à narrativa, rompendo com padrões discursivos arraigados no cinema desde a vinculação sonora até o consequente desenvolvimento da centralidade da fala. É o reeducar do público para com a obra fílmica, oportunizando novos olhares e possibilidades estéticas, bem como a experiência de acompanhar uma narrativa não usual.

28 “Afirmar que, no cinema, o som é maioritariamente vococêntrico significa lembrar que, em quase todos os casos, favorece a voz, evidencia-a e destaca-a dos outros sons. É a voz que, na rodagem, é captada na tomada de som, que é quase sempre, de facto, uma tomada de voz; e é a voz que se isola na mistura, como um instrumento solista, do qual os outros sons, músicas e ruídos, seriam apenas o acompanhamento” (CHION, 2011, p. 13).

Orlandi (2007) oferece uma visão interessante acerca do silêncio, que corriqueiramente é entendido como ausência. A linguista afirma que o silêncio é capaz de produzir condições específicas que constituem seu modo de significar, sendo que “esse espaço da subjetividade na linguagem é um lugar tenso onde jogam os mecanismos discursivos da relação com a alteridade” (ORLANDI, 2007, p. 78), configurando-se a significação também como movimento.

Considerações finais: obra cinematográfica e produto teórico

No percurso deste artigo, discutimos o ato criativo cinematográfico, com enfoque na produção e no trabalho do diretor e roteirista Myroslav Slaboshpytskiy, bem como buscamos compreender o filme como obra teórica e produto de um texto. Nessa perspectiva, compreendemos o cineasta como sujeito inserido em um determinado emaranhado discursivo em que a cultura é constituída (BAKHTIN, 2000). A teoria dos cineastas ajuda a compreender esse papel de Slaboshpytskiy, desde sua construção individual cinematográfica até sua contribuição para a teoria do cinema. Afinal, a obra e o discurso proposto pelo diretor possuem interioridade complexa, autônoma e em constante mutação (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015).

Cabe observar que o cinema é um modo de pensar o mundo, e que “a própria criação artística traz consigo reflexões de cunho teórico sobre a arte” (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015, p. 23). Nas palavras de Slaboshpytskiy, “a língua de sinais é uma parte interessante do cinema” (SLABOSHPYTSKIY, 2014a), assim, retomar a questão do gesto cinematográfico possibilita novos olhares e novas oportunidade de experimentação.

A problemática teórica sobre a representação e as identidades da comunidade surda transpassam para o cinema/audiovisual, principalmente pelo fato de essas produções serem artefatos culturais para a comunidade. Um artefato cultural, de modo simples, é definido como algo criado pelo homem, que for-

nece informações sobre a cultura: “a comunidade surda e o cinema sempre mantiveram certas raízes de afinidades. Vale lembrar que a época do famoso cinema mudo [...] foi o momento em que o público surdo e toda sua comunidade mantiveram uma relação muito próxima com o cinema” (CZMOLA; CEZAR, 2019, p. 60).

No Brasil, esse ganho cultural ocorreu via Lei 10.436, de 2002, por meio da qual a língua de sinais foi oficializada, demonstrando que “esses avanços só foram possíveis devido aos Estudos Surdos, que tiveram visibilidade por meio dos estudos culturais” (CZMOLA; CEZAR, 2018, p. 274). Em especial, isso pode ser observado na alteração da terminologia *surdo-mudo*, que carrega a ideia de que um sujeito surdo não tem voz, ou seja, a mudez não tem relação alguma com a surdez, mas com a visão patológica da surdez.

Essa visão não foi contemplada nos filmes do cineasta ucraniano, pelo contrário, os surdos são sujeitos sociais como todos os outros, não havendo o enfoque da surdez por uma vertente terapêutica ou do heroísmo. Os surdos são humanos, como todos os outros sujeitos, não se trabalhando com a problemática da surdez na sociedade, mas com questões humanas e problemas sociais.

Dessa forma, os resultados das análises das três obras demonstram que Slaboshpytskiy desenvolve um processo de criação cinematográfica em direção à construção de uma nova forma de retratar a surdez no cinema contemporâneo, ou seja, um olhar para a teoria pós-fonocêntrica do cinema (BUBNIAK, 2016; BUBNIAK; SANTOS, 2017), indo ao encontro da teoria socioantropológica da linguagem defendida pela cultura surda. Com base nessas considerações, concluímos que essas obras podem ser utilizadas como instrumento de reflexão sobre a cultura surda, seus artefatos culturais e linguísticos como fonte de teoria e prática criadora, abrindo caminho para novas experiências e novas narrativas filmicas que componham o cinema surdo e produzam significados culturais alinhados às convicções da comunidade surda.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. *ArteFilosofia*, Ouro Preto, v. 1, n. 4, p. 9-14, jan. 2018. Disponível em: <https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/731/687>. Acesso em: 20 abr. 2019.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. 3. ed. Campinas: Editora Papirus, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BRASIL. Lei n. 10.436, de 24 de abril de 2002. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, 25 de abril de 2002. Disponível em: <http://www.feneis.org.br/legislacao/Libras/Lei%2010.436.htm>. Acesso em: 10 mar. 2010.

BUBNIAK, Fabiana Paula. Cinema surdo: por uma poética pós-fonocêntrica. In: ENCONTRO REDE SUL LETRAS, 4., 2016, Palhoça. *Anais [...]* Tubarão: Unisul, 2016 p. 385-393. Disponível em: <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/eventos/sulletras/PDF/Fabiana-Bubniak.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2018.

BUBNIAK, Fabiana Paula; SANTOS, Saionara Figueiredo. O cinema pós-fonocêntrico e a sobrevivência do gesto. *Revista de Estudos em Linguagem e Tecnologia (ARTEFACTUM)*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, s. p., 2017. Disponível em: <http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/1532>. Acesso em: 20 abr. 2019.

CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa/Portugal: Edições Texto e grafia, 2011.

COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER, Luis Henrique. Estudos culturais, educação e pedagogia. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 23, p. 36-61, maio/ago. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n23/n23a03>. Acesso em: 20 abr. 2019.

CRUZ, Tatiane Monteiro de. *Filme A Tribo: mudança de paradigma na representação do surdo no cinema*. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://docplayer.com.br/112875574-Universidade-anhembi-morumbi-tatiane-mon>

teiro-da-cruz-filme-a-tribo-mudanca-de-paradigma-na-representacao-do-surdo-no-cinema.html. Acesso em: 02 ago. 2020.

CZMOLA, Halyne; CEZAR, Kelly Priscilla Lóddo. Cinema surdo como artefato cultural: linguagem cinematográfica e língua de sinais. In: SOUSA, Ivan Vale. *A produção do conhecimento nas letras, linguísticas e artes*. Ponta Grossa: Atena Editora, 2019b. p. 291-304. Disponível em: <https://www.atenaeditora.com.br/wp-content/uploads/2019/04/e-book-A-producao-do-Conhecimento-nas-Letras-Linguisticas-e-Artes.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2020.

CZMOLA, Halyne; CEZAR, Kelly Priscilla Lóddo. Língua de sinais, linguagem cinematográfica e educação: aspectos sócio-históricos sobre a surdez. *Revista Educação, Cultura e Sociedade*, Sinop, v. 9, n. 2, p. 56-67, jul./dez. 2019a. Disponível em: <http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/educacao/article/view/3433>. Acesso em: 15 mar. 2020.

CZMOLA, Halyne; CEZAR, Kelly Priscilla Lóddo. Linguagem e cinema surdo: estudos culturais e novas tecnologias. In: SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA E SEMANA ACADÊMICA DE CINEMA, 7., 2018, Curitiba. *Anais [...]* 2018, p. 271-281. Disponível em: https://fe717dd1-6cf7-4215-96ab-43c6c7426a01.filesusr.com/ugd/7d3881_536448b635bb46d88c6e88872713f605.pdf. Acesso em: 15 mar. 2020.

CZMOLA, Halyne; TINTE, Rita de Cássia; CORDEIRO, Sara Reis. Ensino de cinema a partir de oficinas: perspectivas de criação na semana de ensino, pesquisa e extensão do curso de Pedagogia (2018-2019). *Revista O Mosaico*, Curitiba, v. 1, n. 18, p. 1-227, jan./jun. 2020. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/2975>. Acesso em: 15 mar. 2020.

DEAFNESS. Direção: Myroslav Slaboshpytskiy. Produção: Volodynyr Tykhyi, Dennis Ivanov. Intérpretes: Dmytro Sokol, Sergiy Gavryluk, Oleksand Fomichov. Roteiro: Myroslav Slaboshpytskiy. Ucrânia: Arthouse Traffic, Coffee Post, 2010. Colorido, 11 minutos. Título original: Глухота. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OuYNfvSaMjc>. Acesso em: 20 abr. 2019.

DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Ed. Brasileira: Folha de São Paulo, palestra de 1987. p. 1-15, 1999. Disponível em: https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20%20gilles%20deleuze.pdf. Acesso em: 20 abr. 2019.

DIAGNOSIS. Direção: Myroslav Slaboshpytskiy. Produção: Myroslav Slaboshpytskiy. Intérpretes: Karina Belova, Maksim Kushov, Oleksandr Semyshkur, Roteiro: Myroslav Slaboshpytskiy. Edição: Myroslav Slaboshpytskiy. Ucrânia: Myrek Films, 2009. 1. 66: 1. Colorido, 15 minutos. Título original: Діагноз. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b7ESt9DDBUs>. Acesso em: 20 abr. 2019.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

GIROUX, Henry A. Breaking into the movies: pedagogy and the politics of film. Online Editor: *George L. Pullman*, Georgia State University (JAC), 21.3, p. 583-597, 2001.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. *Revista Científica FAP*, Curitiba, v. 1, n. 12, p. 19-32, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/viewFile/1408/762>. Acesso em: 02 ago. 2020.

GRAND PRIX NESPRESSO. Prix révélation France 4 aide fondation gan. Semaine de la critique Cannes 2014. The Tribe, film de Myroslav Slaboshpytskiy. Disponível em: http://www.ufo-distribution.com/storage/thetribe_dp1.pdf. Acesso em: 15 mar. 2020.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

KEMP, Brandon. *Plemya/The Tribe* (2014). University College London: *Slovo*, London, v. 28, n. 2, p. 131-133, primavera 2016. Disponível em: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1514597/1/Kemp.pdf>. Acesso em: 02 ago. 2020.

MOREIRA, Tiago de Almeida. A dimensão espacial nos filmes. *Revista de Geografia UFPE*, Recife, v. 28, n. 2, p. 34-43, ago. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistageografia/article/view/228928>. Acesso em: 02 ago. 2020.

NASCIMENTO, Patricia Farias. *Representações lexicais da língua de sinais brasileira: uma proposta lexicográfica*. 2009. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

OPOLSKI, Débora Regina. *Introdução ao desenho de som: uma sistematização aplicada à análise do longa-metragem Ensaio sobre a Cegueira*. João Pessoa: UFPB, 2013.

PAULA, Luciane de. Círculo de Bakhtin: uma análise dialógica de discurso. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte/MG, v. 21, n. 1, p. 239-258, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/view/5099>. Acesso em: 20 abr. 2019.

PENAFRIA, Manuela; SANTOS, Ana; PICCININI, Thiago. Teoria do cinema vs. teoria dos cineastas. In: ENCONTRO ANUAL DA AIM, 4., 2015, Covilhã. *Atas...* Covilhã: AIM, 2015, p. 329-338. Disponível em: <https://aim.org.pt/atas/indice/Atas-IVEncontroAnualAIM-28.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2020.

RODRIGUES, Raiza; MORAES, Ulisses Quadros de. A edição de som e sua relevância na narrativa fílmica. *Revista O Mosaico*, Curitiba, v. 1, n. 10, p. 102-115, jul./dez. 2014. Disponível em: http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/279/pdf_14. Acesso em: 21 jan. 2018.

ROSA, Danielle Gomes da. *Educação e surdez: em defesa da língua de sinais para a inclusão social dos surdos*. 2013. Monografia (Graduação em Pedagogia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SÁNCHEZ, Carlos La língua escrita: ese esquivo objeto de la pedagogia. In: SKLIAR, Carlos (Org.). *Atualidade da educação bilíngüe para surdos: interface entre pedagogia e linguística*. v. 2. Porto Alegre: Mediação, 1999. p. 35-47.

SANTIAGO, Silviano (Supervisão). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. Disponível em: [https://archive.org/stream/SANTIAGOSilviano-orgGlossrioDeDerrida/SANTIAGO,%20Silviano%20\(org\)%20%20Gloss%C3%A1rio%20de%20Derrida_djvu.txt](https://archive.org/stream/SANTIAGOSilviano-orgGlossrioDeDerrida/SANTIAGO,%20Silviano%20(org)%20%20Gloss%C3%A1rio%20de%20Derrida_djvu.txt). Acesso em: 07 abr. 2019.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1974.

SILVEIRA, Carolina Hessel. Filmes sobre surdos: que representações de surdos e de língua de sinais trazem? *Revista Práxis Educativa*, Rio Grande do Sul, v. 4, n. 2, p. 177-184, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://www.revistas2.uepg.br/index.php/praxiseducativa/article/view/715>. Acesso em: 15 mar. 2020.

SIRINO, Saete Paulina Machado. Vidas secas: da literatura ao cinema uma reflexão sobre suas possibilidades educativas. *Revista Científica FAP*, Curitiba, v. 2, p. 99-116, jan./dez. 2007. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1725>. Acesso em: 02 ago. 2020.

SLABOSHPTYTSKIY, Myroslav. The Tribe. [Entrevista cedida a] Ski Video Team Film Fest, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rmHQHDfx7-o>. Acesso em: 26 set. 2019.

SLABOSHPTYTSKIY, Myroslav. The Tribe. [Entrevista cedida a] BFI LF. Premiere Scene, 2014a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=71PktMxc_OI. Acesso em: 26 set. 2019.

STROBEL, Karin. *As imagens do outro sobre a cultura surda*. 2. ed. rev. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009.

THE TRIBE. Direção: Myroslav Slaboshpytskiy. Produção: Aleksandra Kostina, Elena Slaboshpytskiy, Myroslav Slaboshpytskiy e Valentyn Vasyanovych. Intérpretes: Hryhoriy Fesenko, Yana Novikova, Rosa Babiy e Oleksandr Dsiadevych. Roteiro: Myroslav Slaboshpytskiy. Som: Oleg Goloveshkin, Lionel Guenoun, Maksym Ponomarchuk, Victor Shcheglov e Serhiy Stepansky. Cinematografia: Valentyn Vasyanovych. Edição: Valentyn Vasyanovych. Ucrânia: Uckrainian State Film Agency, Rinat Akhmetov's Foundation, Germata Film Production, 2014. DTS, Colorido, DCP, 2.35:1, 126 minutos. Título original: Плем'я. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OqOnfWVC2rE>. Acesso em: 20 abr. 2019.

THOMA, Adriana da Silva. *O cinema e a flutuação das representações surdas: que drama se desenvolve neste filme? Depende da perspectiva*. 2002. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/37838>. Acesso em: 21 abr. 2019.

ZIELINSKY, Mônica. Percorrendo processos de criação artística: a percepção, relato de pesquisa. *Por Arte*, Porto Alegre, v. 8, n. 14, p. 109-129, maio 1997. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27732/16337>. Acesso em: 19 abr. 2019.

Recebido em: 22 de setembro de 2019
Aprovado em: 22 de setembro de 2020